

Články

OD ZRCADLENÍ K REFLEXI

Josef Moucha

I.

Světlou komorou, esejem s podtitulem Vysvětlivka k fotografii dokáže Roland Barthes fotografa zaskočit už v prvních řádcích: „Kdysi, je to již dávno, jsem připadl na fotografii (1852) nejmladšího Napoleonova bratra Jeroma. S úžasem, jež jsem od té doby nedokázal oslabit, jsem si tehdy řekl: „Díváš se na oči, které viděly Císaře.“¹⁾

Existuje také úplně jiný pohled na fotografii. Sdílejí jej fotografové, kteří si uvědomují, co dělají a s jakým médiem vlastně pracují. Vědí o jeho danostech – limitech i přednostech.

Když roku 1900 bilancoval francouzský portrétista Nadar (1820 – 1910) svou zkušenost ve spise *Quand j'étais photographe*, vzpomenu tažení Napoleona III. do Itálie: před ním se dal vojevůdce „zvěčnit“, zatímco celá armáda čekala, než bude snímek hotov. A Nadar se ptá: „Nepodobá se tento jediný rys modelu tisíckrát více než jeho vlastní fotografie?“²⁾

Fotograf nebo kameraman nemusí být zrovna konceptualistou, aby věděl, že se sice sám obrací k realitě, ale že jejím snímkem diváka odkazuje k tomu, aby se vztahoval k odrazu, jenž od skutečnosti míří k představě. Objeví-li se v záběru člověk, nejedná se už tolik o něj samotného, jako o dojmy, které jeho obraz vzbudí v našem vědomí. Pavel Pavlovič Muratov byl překvapen tím, že to uniká pozornosti a roku 1925 na to poukázal: „Film představuje zdvojený vědecký trik: nejde jen o živou fotografii, ale i o fotografii jako takovou. Fotografie sama o sobě je však považována za něco naprosto obvyklého a běžného. Živá fotografie snad ještě může ve filmovém divákovi vyvolat slabou stopu údivu, ale fotografii jako takové se to nepodaří u nikoho. Na ni se zapomíná a nepřemýšlí se o ní. A při tom filmový divák přichází do styku právě s ní. Nevidí své oblíbené herce – Chaplina, Douglase Fairbankse nebo Harolda Lloyda, ale jen jejich **fotografické snímky**. Na cestě mezi představiteli a diváky stojí fotograf, a ten je také hlavním akterem filmu.“³⁾

1) Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980. Cit. dle překladu Miroslava Petříčka jr.: *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994, s. 9.

2) Rudolf Skopec, *Nadar. Gaspard Félix Tournachon. Fotograf, vzduchoplavec spisovatel*. Praha 1960, s. 34.

3) Pavel P. Muratov, *Film*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 2, s. 17 – 18.

Fotografie vyzařuje svůj obraz, ale divák si z ní zároveň učiní projekční plochu: promítne si do ní vlastní pohled na svět a může fotografii do té míry přezářit tímto osobním předpojetím, že docela zapomene na artefakt a jeho autora.

U Barthesa má fotografie „v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmkou.“⁴⁾

Málokdo si uvědomuje, že zprostředkovatelem, ba někdy přímo objevitelem nálad a úvah, které se ho zmocňují při pohledu na snímek, není nikterak samovolně skutečnost, před níž stál fotograf. Divák se při pohledu na zprostředkovanou fotografovou zkušenost – zakletou v listu papíru – propadá dovnitř záběru: sám chce ohledávat původní realitu...

Dýmka zůstává dýmkou jedině v asambláži (ale ani tam už není pouhou dýmkou).

Barthes se dívá skrz fotografii: „Ať snímek ukazuje cokoli a jakkoli, je vždy neviditelný, neboť to, co vidím, není fotografický snímek;“⁵⁾ „vnímám referent (zde fotografický snímek opravdu překračuje sám sebe: není to jediný důkaz jeho umění? Zrušit se jako *médium*, nebýt znakem, nýbrž věcí samou?)...“⁶⁾

Leszek Brogowski ukázal, že jedinou opravdovou identitu motivu a snímku bychom docílili technicky čistým překopírováním listu fotografického papíru.⁷⁾ U kinematografie už není nic takového myslitelné...

Jakmile Barthes ztotožní postavu na fotografii s individuem, jež stálo před kamerou, dostává se k efektu zprostředkovanému „zvláštní instancí (jsem asi jediný, kdo ji vidí): Smrtí. Víme již dnes o původním vztahu divadla a kultu Mrtvých: první herci se od společenství oddělili tím, že hráli úlohy Mrtvých; líčit se znamenalo označovat se jako tělo současně mrtvé i živé: nabílené poprsí totemického divadla, člověk s pomalovanou tváří v čínském divadle, líčení rýžovou pastou indické Kálí, maska japonského Nô. Nuže, stejný vztah jsem našel i na fotografickém snímku: ať jakkoli se jej snažím chápat jako živý (ale tento zápal pro „oživování“ snímku je patrně mýtické popírání smrtelné nemoci), snímek je jako primitivní divadlo, je jako *Tableau Vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“⁸⁾

Říká to i Susan Sontagová: „Všechny fotografie jsou vlastně memento mori. Udělat fotografii znamená podílet se na smrtelnosti, zranitelnosti, proměnlivosti jiného člověka či věci. Právě tím, že vyseknou okamžik a zmrazí ho, svědčí všechny fotografie o nemilosrdném běhu času.“⁹⁾

Nemůžeme ovšem pominout, co na dané téma napsal André Bazin: „I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model. Odtud pramení půvab fotografií v rodinném albu. Tyto šedivé či nahnědlé, přízračné, téměř nerozpoznatelné stíny, to již nejsou tradiční rodinné portréty, nýbrž znepokojují přítomnost životů zadržných v trvání,

4) R. Barthes, c. d., s. 11.

5) Tamtéž.

6) R. Barthes, c. d., s. 43.

7) Leszek Brogowski, *Mýtus pravdomluvné fotografie*. „Fotografie“ 24, 1980, č. 2, s. 74 – 75.

8) R. Barthes, c. d., s. 32.

9) Srov. Susan Sontagová, *Fotografie*. „Revue Fotografie“ 20, 1976 č. 3, s. 73 – 74. Cit. dle strojopisu úplného překladu Petra Štembery.

oproštěných od jejich osudů nikoli kouzlem umění, nýbrž zásluhou necitelného mechanismu; fotografie totiž netvoří z věčnosti jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem.

Z tohoto pohledu nám připadá kinematografie jako dokončení fotografické objektivnosti v čase. Film se již nespokojuje s tím, že by pro nás uchovával objekt zabalený do jeho okamžiku jako hmyz z dávných dob uchovaný v jantaru, nýbrž vymaňuje barokní umění z křečovitě strnulosti. Poprvé je obraz věcí rovněž obrazem jejich trvání a, podobně jako mumie, obrazem změn.¹⁰⁾

Smrt jistě fascinuje člověka od nepaměti. Pro příklad snahy o jakési její překonání pohřebním ritem a s tím spojenou podobiznou zesnulého, mohli bychom se vrátit ještě mnohem dál než do epochy mumifikování a vzniku egyptského sochařství, jak to činí Bazin. V *Problème de la peinture* (1945) reflektuje malbu takto: „Dnes již nevěříme na ontologickou totožnost modelu a portrétu, ale připouštíme, že portrét nám pomáhá rozpočítat se na model, tudíž jej zachránit před druhou – duševní smrtí.“ (...) „Už nejde o to, aby byl člověk zachován na živu, nýbrž obecněji o vytváření ideálního světa k obrazu skutečna, obdařeného svébytným pozemským osudem.“¹¹⁾

To je ovšem vztahování se k znaku, nikoli ke střepině skutečnosti, za niž má Bazin fotografii i film, které „se naopak podílí na existenci modelu jako otisk prstu.“¹²⁾

Jakkoli „posmrtná maska“ či „šlépej“ zůstávají „přímým otiskem skutečného“, nevychází u Sontagové tato metafora fotografie jako u Barthesa a Bazina: „není to realita, co fotografie bezprostředně zpřístupňuje, ale obrazy.“¹³⁾

Potíž s ontologií filmového a fotografického obrazu vysvětluje Vilém Flusser tím, že se jedná o obrazy jiného řádu, než jakými byly a zůstávají ty tradiční, rukodělné – což většina diváků není připravena rozlišovat.¹⁴⁾

Fotografie si nechává říkat „zrcadlo s pamětí“ a film zase „živá fotografie“. Na důsledky plynoucí z přehlížení rozdílu mezi zrcadlovým obrazem a znakem poukazuje Vlastimil Zůska hned v prvním článku, jenž v *Iluminaci* dostal místo.¹⁵⁾

Fotografie a film jsou ovšem médii, jejichž užití těžší v mnoha různých směrech právě z iluze transparentnosti, z toho, že divák tu neoblomně vidí dýmku jakožto dýmku.

Celá průmyslová odvětví profitují na tom, že jsou lidé náchylní k magické záměně znaku či znakové struktury za střepinu skutečnosti. „To jsou naše děcka,“ bývá obvyklá průpověď na vzpomínkových abiturientských večírcích, když si někdejší spolužáci ukazují ony papírové lístky potažené světlocitlivou emulzí, připomínající malá zrcadélka. Bývala aranžována dokonce celá pásma diapositivů z rodinných výprav o dovolených – ta ale vyžadovala složitější rituál, přinejmenším zšeřelou místnost... Provoz videa je

10) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958. Cit. dle *Co je to film?* Praha 1979, s. 17 – 18.

11) A. Bazin, c. d., s. 13.

12) Tamtéž, s. 18.

13) S. Sontagová, *On Photography*. New York 1977. Cit. dle překladu P. Štembery. – Je pozoruhodné, že Barthes mezi prameny svého eseje, datovaného 15. 4. – 3. 6. 1979, uvádí Sontagové *La photographie*, Paris 1979, ale nikoli Bazina, v jehož stopách se vypravil.

14) Vilém Flusser, *Posthistorie*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 3 – 13.

15) Vlastimil Zůska, *Film jako/a zrcadlo. Průzkum možností jedné analogie*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 3 – 15.

jednoduchý a v jistém ohledu názornější: vše plyne, postavy hovoří... Lžou, předvádějí se – anebo se chovají přirozeně (to jest nevědí, že je na ně namířena kamera). Sledujeme-li televizní zpravodajství, vnímáme obrazy jinak, než když si na stejném přístroji pustíme hraný film. Rozlišujeme na základě zkušeností. Jejich míra se liší sedadlo od sedadla. Pro někoho romantický příběh dokáže dokonale knokautovat čelní záběr tváře vyšpulené k polibku, poněvadž si uvědomí, že herec se ve skutečnosti předkláněl na kameru. Také u fotografie záleží na kontextu, ve kterém se uchází o pozornost. Nicméně jejím společným úběžníkem je – v duchu Barthes – noema „toto bylo“.¹⁶⁾

Ve světlé komoře se nerozlišuje inscenovaná fotografie a záznam nekaširovaného jsoucna. Analogicky by tudíž nebylo na místě rozlišovat hraný film a filmový záznam skutečné reality. Je to značná abstrakce. Prakticky se právě na poli mísení inscenovaného a iluze záznamu skutečnosti neinscenované otevírá prostor k manipulaci publika nejzřetelněji. Dnes a denně to naplňují reklamní triky – ať už pohyblivými či statickými obrazy. Předvádějí nám situace, které nejenže provádějí „neslýchanou záměnu skutečnosti (*Toto bylo*) a pravdy (*To je ono*)“;¹⁷⁾ některé fotografie oproti Barthesově předpokladu předvádějí stavy, které nikdy nebyly. Lze toho dosáhnout už klasickou technologií fotografie. (Pusťme zde ze zřetele aktuální způsob budování iluze neexistujícího jevu pomocí počítačů – ne proto, že o něm Barthes neuvažoval;¹⁸⁾ můžeme celou věc přejít prostě s tím, že na digitální bázi se nejedná o fotografii: jakmile je výchozí materie převedena do systému jednotek a nul, podstata obrazu se změní a máme co do činění s jiným médiem, jakkoli je výsledný produkt distribuován v zavedených technologiích filmového či magnetického pásu, případně na podložce simulující papír...)¹⁹⁾

Necháme-li se unášet představou, že to, co vidíme na snímku, defilovalo před kamerou jako skutečné, dostáváme se do vleku mediální hry.²⁰⁾ Postavy culící se do objektivu nemusejí dávat najevo pravý stav mysli; mohou prostě ztvárňovat předsevzatou roli – ať už se jedná o politiky zakládající image či turisty, kteří mají zálibu předvádět se iluzorně kruhu svých známých nebo i jen sobě samým. Kýžený efekt je jistě složitější dosáhnout za pohybu – a což teprve obrazy dokládat přesvědčivými promluvami...

I zpravodajství o nekoncepovaných událostech může posunout – a často i posouvá – reálné jednající postavy k jiným úkonům a promluvám, než jaké by nastaly, kdyby s nimi na place přenosové anebo záznamové zařízení nebylo...

Dějí se přímo i události iniciované jedine s ohledem na záznam, který je jejich určujícím smyslem; dějí se výhradně pro něj – bez něj by k nim nedocházelo: nejedná se výlučně o hraný film; aranžmá či inscenace zná také fotografie; leč běží třeba i o znázornění

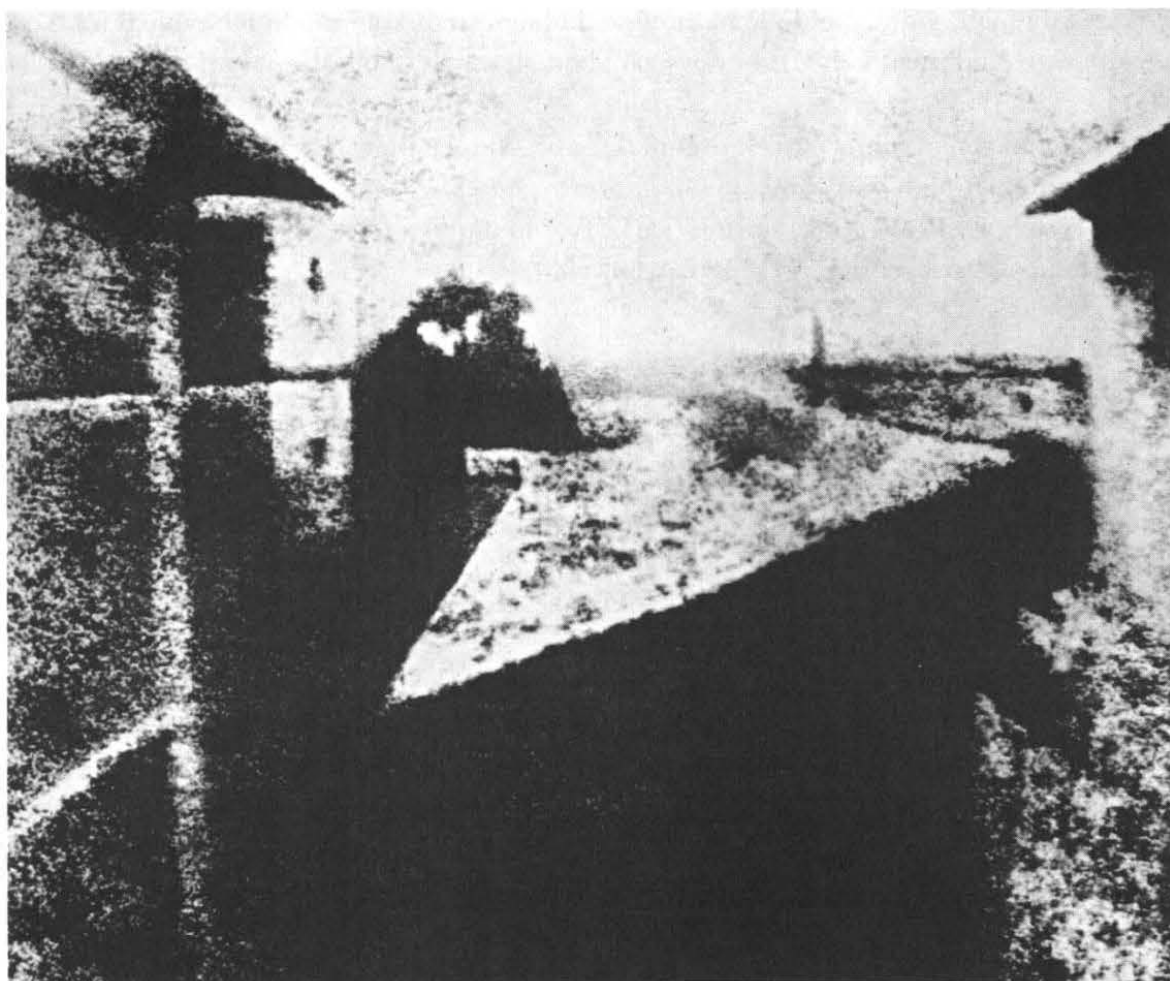
16) R. Barthes, c. d., s. 101.

17) Tamtéž.

18) Srov.: R. Barthes, c. d., s. 75 a 77. – Kdyby se Barthes dožil prvního skandálu s numericky přetvořenou fotografií a teprve poté dostal svůj snímek a nemohl se upamatovat, kde byl fotografován, nezkoumal by kravatu, aby to zjistil; zkoumal by, zda mu nebyla zaslána computerová deviance fotografie.

19) Srov.: Ján Š m o k, *Co je fotografie?* „Československá fotografie“ 33, 1982, č. 5, s. 206: „Každý fotografický snímek je zobrazení, jehož minimální částicí je objektivem vytvořená rozptylová ploška, určitou technikou transformovaná do formy vnímané divákem.“

20) Srov.: R. Barthes, c. d., s. 69.



*Nicéphore Niépce: Pohled z okna v Gras, Saint-Loup-de-Varennnes, 1826.
Gernsheim Collection, The University of Texas, Austin.*

Foto archiv autora

uměleckých konceptů, kdy ideu inspiruje budoucí dokumentace. „Roku 1969 jedou lidé na Měsíc, aby se Nixon ukázal v televizi s Lunou po boku“, řekl Vilém Flusser.²¹⁾

Barthes by mohl trvat na tom, že nakonec i „toto bylo“. Herec naklánějící se na kameru se v takové situaci tak jako tak vyskytl – z hlediska noematu fotografie je lhostejné, kterak byl obraz podnícen a jak ho komentujeme. Už prostá dvojexpozice ale říká: „Toto nikdy nebylo.“ – Na jediné políčko filmu se dvojitým osvětlením promítnou paprsky odrážené různými jevy, které v nerozlišitelném prolnutí ztrácejí vazbu k reálu, v němž se zdaleka nesetkaly.

Jakmile se obrazy ocitnou mimo oblast zažitě zkušenosti, je jim divák rázem vydán na pospas. U fotografie to patrně nastalo hned s jejím vznikem – a v mnohém ohledu to trvá doposud. Nicéphore Niépce exponoval nejstarší dochovaný snímek před sto sedmdesáti lety z okna pracovny v Saint-Loup-de-Varennnes po osm hodin na cínovou destičku s emulzí asfaltu. Tím otevřel imanentní problém: dvůr vyšel na snímku podstatně jinak,

21) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

než jej kdy mohl vidět. Nehledě na předpokládanou redukci hmot a barevnosti (či technickou úroveň obrazu vůbec): budovy po obou stranách fotografie vrhají stíny do jejího středu...²²⁾

„První snímky, nad nimiž člověk přemítal (např. Niépce před *Prostřeným stolem*), se mu musely zdát být podobné obrazům (stále *camera obscura*) tak, jako se sobě podobají dvě kapky vody; přesto ale věděl, že stojí tvář v tvář mutantovi (...): ani obraz ani skutečnost, opravdu nové bytí: realita, jíž se nelze dotknout.“²³⁾

II.

Fotografický proces je masově užíván k zprostředkování pohledu na fotografií zastupované věci, jevy – svět... Přes všechny defraudace, jichž se fotografie ve své existenci dopustila, převládá mínění, že svůj základní úkol vcelku důvěryhodně plní. Význam takového fotografování pozůstává z faktu, že člověk disponuje přístrojem dovolujícím zpodobit předlohu. Ve službě provozním záměrům předstihla fotografie kresbu a malbu všude tam, kde prokázala větší praktičnost. Velký vliv při tom získala mechanická zkratka, jíž se obchází subjektivní vykreslení předmětné reality při manuálním zpracování obrazu; smyslem je značně zvýšená míra zástupnosti. Vedle dalších aplikací si fotografie drží i toto prapůvodní uplatnění. Aniž by při tom bylo vždy nezbytně nutné hovořit o fotografovi, může být poznávací hodnota „zrcadlení“ reálií doslova nedozírná: viz kupříkladu snímky odvrácené strany Měsíce anebo mikrokosmu lidského těla...

Jakkoli však od Niépceova prvního obrazově doloženého pokusu z roku 1826 technika snímání pokročila, nestala se fotografie nikdy tímto, co nám nezprostředkovaně ukazuje zrak. Třebaže může být mezi snímkem a předlohou zachována poměrně úzká vazba, je fotografie realitou novou. To umožňuje její ztvárnění – až za mez „toto bylo“.

Tendenci odklonu od zaujetí diváka vůči zobrazenému, kdy prvotním cílem fotografa se stává protikladné působení – totiž zainteresovat diváka do vztahu k samotnému obrazu, manifestuje individualizace obsahu.

Jevová skutečnost je ve své jednostrannosti pro dnešní autory usilující o reflexi světa neuspokojivá, neboť je nasnadě, že procesy probíhající okolo nás nemají jenom polohu, kterou se vykazují navenek. Ovládá je složitá skrytá struktura, neviditelný mechanismus. Prvoplánově zachytit lze jen finální výstupy, z nichž je obvykle máloco patrné. Osobní vklad omezený na výběr z viděného také provází nebezpečí, že snímek sklouzne pod úroveň, na níž může divák s autorem navázat kontakt. (Výlučná témata prostý popis z tohoto hlediska nezachrání.) V důsledku toho dává fotograf přednost pohledu, při němž může ukázat, jaký má námět význam právě pro něj.

Roli katalyzátoru sehrála televize. Právě její zpravodajství svou dennodenní masáží dokázalo to, co unikalo všeobecné pozornosti publika filmových žurnálů – totiž fakt neposílitelnosti hlubších obsahů reality popisnou rovinou postavenou na odezíráni: to, co je

22) Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 40 a násl.

23) R. Barthes, c. d., s. 77.

viditelné, nemusí být ještě ani zdaleka tak přesným ukazatelem na skrytý náboj jako pověstný poměr vrcholku kry k jejímu celkovému objemu.

Omezenost schopnosti obrazově vykládat svět, již si připustili lidé, kteří jsou si vědomi danosti technických obrazů, vysvětluje Vilém Flusser důkladněji než sebereflexí vlastního oboru fotografie či kinematografie. „Nejdřív se myslelo, že fotografie je Aufnahme; aufnehmen – jak se to řekne česky? – Snímek? To není ono. Dejme tomu nadnímek... To se myslelo nejdřív: dole teče historie, nahoře sedí pan fotograf a táhne věci k sobě. Nahoru. A potom, když chtějí lidi vědět, co bylo, zeptají se pana fotografa – a on praví: Prosím... Dějiny jsou tak řekou, stáčenou do kádí, kde se vyvolávají. Takový je vztah fotografie a dějin do poloviny našeho století.“²⁴⁾

Rozšíření televize už vlastně patří do jiné epochy. „Jsme zvyklí vykládat přítomnost minulostí. Náš model času spočívá na písmu. Tento model se mění. Jako příklad může sloužit paměť počítače. To už není struktura procesu, nýbrž arény. Ale nejenže svět už není historický; také my už nemáme historii, a to je paradigma, obrat, který vidíme kolem nás a v nás, uvnitř, protože my se měníme taky.“²⁵⁾

V době, kdy je možné fotografii počítačově proměnit k nepoznání, cítí fotograf potřebu vymezit se vůči podobnému, ale nefotograficky založenému obrazu. Platónově teorii třech stupňů – tedy oblasti idejí, stínů a umění jakožto druhotných stínů – by mohlo odpovídat dělení na realitu nezávisle na nás existující, její reflektování a skutečnost uměleckých artefaktů, které by pak představovaly následný výraz reflexe, čili jeho konstrukci.

Také fotografii lze *vytvářet*. Ovšem tam, kde autor zachovává zdrženlivost – nearanžuje předlohu snímku ani násilím nezasahuje do dalšího procesu zviditelňování latentního obrazu, otevírá se mu výlučná možnost: reflexe a její výraz mohou zůstat ztotožněny. Takto chápané zázemí fotografování představuje kvalitativně nový protipól ke klasické estetizující fotografii.²⁶⁾

Expozice oddělí jeden každý moment od jiných, předchozích i následujících. Rozbitím řady vzájemně se doplňujících fází představujících vnějškové souvislosti děje (reportáž) vystupují do popředí svéprávné možnosti pojetí záběrů.

Motivem je samo fotografování jakožto způsob vztahování se ke světu. Výsledná věcnost snímků se sice i tak hlásí o slovo, ale už sama fragmentarizace je prvkem přímého působení obrazu. Dovoluje to dočasnost expozice (byť by měla trvat osm hodin): u fotografie se volba délky otevření závěrky projevuje obdobně pestrou škálou nuancí, jakou dovolu- je docílit změna rychlosti posuvu filmu kinematografií...

Robert Musil psal koncem roku 1924 o souvislosti filmu se stavem, kdy se „obraz každého předmětu stává nikoli praktickým cílem, nýbrž bezeslovným prožitkem.“²⁷⁾ Film je zde prostředkem, jenž dává řadou rychle se střídajících fotografií výraz proměnlivému

24) V. Flusser, *Fotografie a dějiny*.

25) V. Flusser, *Fotografie a dějiny*.

26) Z pozice filozofa celou záležitost vyložil Petr Rezek roku 1976 v textu *Oživená kamera*. In: P. Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha 1982, s. 186 – 190.

27) Robert Musil, *Počátky nové estetiky. Úvahy o jedné dramaturgii filmu*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 3, s. 31 – 41.

ILUMINACE

Josef Moucha: Od zrcadlení k reflexi



El Castillo, Španělsko

Foto archiv autora

ILUMINACE

Josef Moucha: Od zrcadlení k reflexi



Josef Moucha: New York, 1995

obrazu – leč pohyb nemusí být nositelem smyšleného děje; může vyjadřovat průběh času.²⁸⁾

Pokusům vyprostit světelnou projekci z tenat vyprávěných významů zdánlivě odzvonila třicátá léta takzvanými talkies. Na druhé straně tak ale kinematografie zůstavila opuštěné pole k volné působnosti. Obdobně still-video kamery, aparáty pro elektronický záznam, představují nejen trhlinu v soudní pravoplatnosti fotografie. Snáze teď vyniká, čím může fotografie být, chce-li zůstat sama sebou. Fotografický původ obrazu lze vystavit do popředí a upomenout tak na to, že se pohybujeme v hájemství fotografování, nikoli už čiré, nerozlišené skutečnosti. S divákem je vedena otevřená partie, bez zastřené vyžívání iluzivnosti.

Naznačené pojetí fotografie vyvěrá z potřeby reflektovat existenci nezprostředkovaně, nikoli v zastoupení ilustračního opisu předlohy. – Vztahování se k místu, času osobní chvíle, ke světu, není právě k tomu kamera vhodně uzpůsobeným nástrojem? (Dá se tak nakonec vyložit i gesto Napoleona III., když se dal portrétovat v nakročení do Itálie...) Zřetel ke světu nalézá průchod i povrchními projevy (z nichž bývá často citováno bezmyšlenkovité fotografování většinových turistů nebo jejich podpisy na starých architekturách); všude, kde není hlouběji ukotveno, projevuje se vzpínání ke světu okoukanými posunky, má-li být jeho výsledkem artefakt, natrefíme na kýč.

Svět věčného pohybu, neustálých změn, odsuzuje k marnosti snahy o jeho fixaci. Nabízí se však vyjádřit vědomí o svém postavení v něm. Trvalé provizorium, plynulou okamžitost existence, nelze postihnout statickým – dodělaným, do sebe se uzavírajícím obrazem. V souhlase s André Bazinem platí to jedním dechem pro film – a rozumí se samo sebou, že i pro sofistikované video.

Kdysi, je to již dávno (nějakých 15 – 17 tisíc let), přitiskl na skálu dnes španělské jeskyně El Castillo svou pravici náš prehistorický předchůdce a foukl přes hřbet ruky řídkou hlinku proti kameni, aby zanechal negativní otisk prstů, které malovaly. S úžasem, jež mi netřeba oslabovat, před sebou vidím jasný znak sebevědomí. Říká: „Jsem tady.“ Dvojexpozice takovéto pojetí sebevýrazu nijak nepodvrací.

Popisnost fotografie sice zůstává tím, čím se napájí a ještě nějaký čas budou sytit nejrozlehlejší její oblasti, nicméně příležitost pro volné, na předloze nezávislé pojmání fotografování tu vždy byla. Obdobně jako v jiných umělecky chápaných oblastech kultury se nejedná o ploché kopírování světa, nýbrž o výraz. Nikoli tedy pouze zobrazování, nýbrž také vyobrazování.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obory periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) působil jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Od roku 1993 je fotografem ve svobodném povolání.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

28) A. B a z i n, c. d., viz pozn. 10).

SUMMARY

FROM MIRRORING TO REFLECTION

Josef Moucha

In his work *Light Chamber*, Roland Barthes studies the medium of the photograph from the point of view of an observer who himself is not a photographer. The author of this essay enters this gap to show the actual act of photographing as a specific manner of relating to the world. André Bazin is mentioned in the context of the statement of the connection between photography and film. The parallel between Bazin's and Barthes' views of the photograph as a reference to mortality is also pointed out. What is common is the noema „this is what has been“. Unlike the French authors, Susan Sontag does not identify the image with the model. Quotations refer to various interpretations of misunderstanding, ensuing from the technical essence of film and photographic image. Although it is a mechanical recording, the outcome is a sign of reality, that is of a new reality. This is why there is the possibility of achieving a creative hold on the photographic or film process.

Plato's theory of three levels – that is the region of ideas, shadows, and art as secondary shadows – may correspond with the division into a reality existing independently of ourselves – the reflection of this reality, and the reality of cultural artefacts which could then represent a consequent expression of the reflection – or the construction of this expression. The essay observes the basic possibilities of the media at issue (including magnetic recording). At a time when it is possible to change the initial image by computer and at the same time preserve the impression of similarity with the classical product of one or the other medium, artists feel the need of defining themselves in distinction to the numerically generated image.

Relating to a place, to the time of a personal moment, to the world. It is namely for this purpose that the camera is a suitable vehicle: the reflection of existence and its expression can remain identical.

The prehistorical (15 to 17 thousand years old) negative outline of the hand in the El Castillo cave was made by the artist pressing his right palm to the wall and blowing dye between the spread fingers. This is a document of self-confidence which declares: „I am here.“ An eight-hour shot taken 170 years ago (with the sun gradually casting shadows into its centre from two sides) and the double illumination of a single film frame, as we can see on two other reproductions, cannot be safely translated into Barthes' noema „this is what has been“. So the issue is not only *depiction* but also *expression*.

Translated by Nad'a Abdallaová